



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2020

---

## **Der verkehrte Blick: Staunen, Erkenntnis und Imagination**

Schnyder, Mireille

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110706093>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-197019>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Schnyder, Mireille (2020). Der verkehrte Blick: Staunen, Erkenntnis und Imagination. In: Friedrich, Udo; Hoffmann, Ulrich; Quast, Bruno. Anthropologie der Kehre. Figuren der Wende in der Literatur des Mittelalters. Berlin: De Gruyter, 37-54.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110706093>

Mireille Schnyder  
**Der verkehrte Blick**

Staunen, Erkenntnis und Imagination

Figuren der Kehre – es sind Figuren, die sich im Moment einer Inversion der Zeit und Realisierung des Raumes konstituieren; es sind Figuren, die durch eine Bewegung definiert sind, eine Bewegung, über die aber auch ein Punkt fixiert und eine feste Grenze bestimmt wird, unverrückbar; damit sind es Figuren einer stillgestellten Bewegung, aber auch einer im Stillstand erfassten Bewegung. Es sind Figuren, in denen sich über eine narratologische Struktur eine Handlungslogik zeigt, die sich über das Vorher und das Nachher definieren und die damit nur in einer Erzählung überhaupt figurieren können, wobei dieses Vorher und Nachher in verschiedene Relationen zueinander gesetzt werden kann: Verschiebungen, Parallelisierungen, Antithesen. Damit kann die Figur der Kehre auch eine Figur der Verschiebung, der Verdoppelung und der Veränderung (Metamorphose) sein oder vielleicht besser: Teil solcher Figuren.

Was mich nun aber hier interessiert, ist das Auge als Ort der Kehre par excellence. Es ist das Auge, das dem Körper vorausseilt, es ist das Auge, in dem das Kommende ins Jetzt geholt wird und es ist das Auge, in dem sich der Horizont konkretisiert und der Raum an sein Ende kommt. Und so ist es auch der Ort, in dem sich Perspektiven verändern, Ordnungslinien durcheinandergeraten, die geformte, sprachlich eingehegte Welt zersplittert und schwimmt, um dann – neu perspektiviert – wieder anders gefasst zu werden. Hier, über das Auge, werden Figuren der Kehre in Wertordnungen eingefügt, über die sich Inversionen und Konversionen diskursiv fassen lassen und über die handlungslogisch und narratologisch vollzogene Umkehren initiiert werden. An drei Beispielen soll aufgezeigt werden, wie über das Auge, als einer kleinen Figur der Kehre, noetische, ethische und ästhetische Fragen reflektiert werden.

## **I Noetische Bewegungen (Augustinus: *Enarrationes in Psalmos XLI*)**

„Wo ist dein Gott?“ (*Ubi est Deus tuus?*) Dies ist die Frage, die Augustinus in seinen Erläuterungen zu Psalm 41 verfolgt.<sup>1</sup> Sie führt ihn zur Betrachtung der Erde und ihrer großen Schönheit, aber auch zur Erkenntnis, dass dahinter ein Künstler steht (*artifex*),

---

<sup>1</sup> Augustinus: *Enarrationes in Psalmos I–L* (CCSL 38, Aurelii Augustini Opera X,1). Turnholt 1956, Psalm 41, S. 459 – 474, hier § 7,1, S. 464. Die Übersetzung folgt: Augustinus: *Die Auslegung der Psalmen*. Ausgewählt und übertragen von Hugo Weber. Paderborn 1955, S. 83 – 89, hier S. 83. Wo die Übersetzung diesem Text folgt, ist die Seitenzahl angegeben. Davon abweichende Übersetzung (ohne Angabe der Seitenzahl) verantwortet die Autorin.

so wie hinter den Wundern des Wachsens und Zeugens ein Schöpfer (*creator*). Dabei spiegelt sich in der sich steigernden Bewunderung der Schöpfung (*mira, laudanda, stupenda*), in der die Verwunderung in Bewunderung, in ein Überwältigtsein umschlägt, die Erkenntnis, dass das Objekt dieses Staunens gleichzeitig irdisch und himmlisch ist, geprägt von einer unauflösbaren Ambivalenz.

Mira sunt haec, laudanda sunt haec, uel etiam stupenda sunt haec; neque enim terrena, sed iam caelestia sunt haec. Nondum ibi stat sitis mea; haec miror, haec laudo; sed eum qui fecit haec, sitio. Redeo ad meipsum, et quis sim etiam ipse qui talia quaero, perscrutor. (S. 464, § 7,17–21)

Wunderbar ist dies, preisenswert ist dies, staunenswert ist dies, denn nicht mehr irdisch, sondern himmlisch ist es. Und doch bleibt mein Durst nicht dabei stehen; dies bewundere ich, dies lobe ich, aber ich dürste nach dem, der es geschaffen hat. Ich kehre zu mir selber zurück und forsche nach, was ich bin, der diese Untersuchungen anstellt. (S. 83)

Der Blick in die Welt führt so zu einer Begehrensspannung, die die Grenzen der Sichtbarkeit übersteigt und in der Ambivalenz der Erscheinung nicht zur Ruhe kommt. Der Durst nach Gott wird dadurch nicht gestillt: *haec miror, haec laudo; sed eum qui fecit haec, sitio* (S. 464, § 7,19f.).

Es ist dieses unbefriedigte Begehren, das ihn auf sich selbst zurückwirft und den fragenden Blick zum Anfang des Begehrens lenkt: Wer ist der, der eine solche Frage stellt (S. 464, § 7,20f.)? Über diesen zurückgebogenen Blick wird aber auch die Ambiguität der geschaffenen Welt ins Ich geholt, das sowohl Seele wie Körper ist.<sup>2</sup> Die Augen, als physisches Instrument der Wahrnehmung und Voraussetzung für geistige Aktivität, werden dabei zum Umschlagpunkt von Innen und Außen: *Oculi membra sunt carnis, fenestrae sunt mentis* (‘Die Augen sind Glieder des Fleisches und Fenster des Geistes’; S. 464, § 7,29f.).<sup>3</sup> Denn so, wie die Welt als Objekt des Blicks Anlass des Begehrens nach dem Schöpfer ist, weist die Frage nach dem Ursprung der Begehrensbewegung auf den Innenraum, den Geist, als erkennende Instanz hinter dem Augenfenster. Ohne ihn ist die Wahrnehmung der Welt leer.<sup>4</sup> Der sich aus der Welt abziehende fragende Blick findet so in der Suche nach seiner leitenden Instanz den erkennenden Geist. Im Augeninnern schließt sich der Blick mit dem Geist kurz und findet die Reflexion in sich selber zurück, aber nicht weiter. Denn Gott selber, der alles Sichtbare geschaffen hat, ist mit diesen Augen (ob verkehrt oder nicht) nicht zu sehen.

<sup>2</sup> Wobei die Frage nach dem Schöpfer nicht vom Körper, sondern von der Seele gestellt wird. Trotzdem aber ist es der Körper (das Auge), der alles wahrgenommen hat und damit Anlass des Fragens war: *Et tamen haec omnia quae collustravi, per corpus ea me collustrasse cognosco. Terram laudabam, oculis cognoueram; mare laudabam, oculis cognoueram; caelum, sidera, solem lunamque laudabam, oculis cognoueram* (S. 464, § 7,25–29). Es sind die Umkehr des Blicks und die darin gestellte Frage nach dem Movers des Begehrens, die in die Reflexion, das Rückspiegeln der Ambivalenz des Äußeren in das Innere führen und die Erkenntnis der Differenz von Seele (*anima*) und Körper ermöglichen.

<sup>3</sup> Wenn nicht anders angegeben, sind die Übersetzungen von mir, wobei mir die oben genannte, jedoch nur auszugsweise vorliegende Übersetzung zur Hand war.

<sup>4</sup> *Interior est qui per has videt; quando cogitatione aliqua absens est, frustra patent* (S. 464, § 7,30f.).

Das sich immer weiter steigernde Suchen führt dann zu dem Gefühl (*sentio*), dass Gott etwas über der Seele sein müsse: *aliquid super animam esse sentio Deum meum*.

Quaerens ergo Deum meum in rebus uisibilibus et corporalibus, et non inueniens; quaerens eius substantiam in meipso, quasi sit aliquid qualis ego sum, neque hoc inueniens; aliquid super animam esse sentio Deum meum. (S. 465, § 8,1–4)

Meinen Gott suchend in den sichtbaren Dingen und den körperlichen, und nicht findend; seine Substanz in mir selber suchend, wie wenn er etwas wäre wie ich bin, ihn auch nicht findend; spüre ich, dass er etwas über der Seele sein müsse, mein Gott.

Das Mittel nun aber, die Seele über sich selbst zu erheben, ist die gedankliche Kraft der Vorstellung, im Zitat des Psalms *meditatio*:<sup>5</sup>

meditatus sum tamen inquisitionem Dei mei, et per ea quae facta sunt, inuisibilia Dei mei cupiens intellecta conspiciere, *effudi super me animam meam*; et non iam restat quem tangam, nisi Deum meum. (S. 466, § 8,15–18)

Doch ersann ich (*meditatus sum*) ein Suchen meines Gottes und im Wunsch/Begehren, durch das, was erschaffen wurde, das Unsichtbare an meinem Gott zu erkennen und zu schauen, *erhob ich meine Seele über mich hinaus*, und nun bleibt mir nichts mehr zu berühren außer meinem Gott. (S. 85)

Die im staunenden, bewundernden Auge situierte Umkehr des Blicks, die physisches Sehen und abstraktes Erkennen gegeneinander und ineinander führt, muss hier durch eine andere Art des Sehens, das als *meditari*, als imaginierendes Konzipieren gedacht ist, ergänzt werden, um dahin zu kommen, wohin das suchende Begehren zielt. Dabei verschwindet das gesuchte Objekt und wird in der Ausgießung der Seele (*super me*) zu einem alles umschließenden Raum (taktil, nicht visuell erfahrbare). Erst dieses Eintauchen in die Doppelheit von zeitlicher und ewiger Schöpfungslogik, von sinnlicher Wahrnehmung und geistigem Konzept, sprengt den Rahmen der innerweltlichen Suche in den rational unzugänglichen, sich dem Schauen entziehenden Raum Gottes. Dafür aber braucht es das sich umkehrende Auge, die Kehre im Auge als Angelpunkt, in dem eben diese Welt, als sinnlich geschaut und geistig erfasste aus den Angeln gehoben werden kann. Wahrnehmungsorgane dieser dritten Dimension sozusagen sind dann die ‚Augen und Ohren des Herzens‘.

Das Auge, in dem sich die Welt physisch-sinnlich erschließt und greifbar wird, ist auch der Ort, an dem sich der Geist manifestiert, als Kraft der Formung und Interpretation der im Auge gefangenen Welt. Das Auge, als Ort der Spiegelverkehrung, zwischen Makro- und Mikrokosmos, ist auch der Ort, wo die Welt-Reflexion in Selbsterkenntnis umschlägt. Und schließlich ist es das in dieser gegenläufigen Bewegung stillgestellte Auge, in dem die Zeitlichkeit in die übergeordnete Zeitlosigkeit

---

<sup>5</sup> Das Psalm-Zitat findet sich auf S. 465, § 8,5: *Ergo, ut eum tangerem, haec meditatus sum, et effudi super me animam meam*.

aufgebrochen werden kann und die sich in geistige Konzepte fassende sinnliche Erfahrung in einer vollkommenen Amalgamierung von Körper und Geist im Erfahrungsraum des Herzens göttliche Präsenz fassen kann (mit den Sinnen des Herzens).

Wie mit genau diesen Formen der Blick- und Perspektivenwechsel im Auge immer wieder neu an genau diesen Punkt der sozusagen perspektivlosen Zeitlosigkeit und der alle Bedingungen der Zeitlichkeit übersteigenden Denkmöglichkeiten herangeführt wird, auch in der erzählenden Dichtung des Mittelalters, soll an zwei sehr verschiedenen Beispielen kurz gezeigt werden.

## II Ethische Wendung

Der Blick des im Denk- und Sprachraum des Psalms nach Gott suchenden Augustinus kehrt sich nach innen, um in der Ambivalenz zwischen Körper und Geist die Imagination (*meditatio*) als Raum einer Gottesidee zu erkennen, die mit den Sinnen des Herzens wahrgenommen wird.

Alexander, der Welteroberer, trägt keine Fragen und damit auch keine Zweifel in seinem die Welt ergreifenden Blick, fragt auch nicht nach der Herkunft alles Seienden, sondern holt sich das Sichtbare mit Gewalt und List in den von ihm beherrschten Horizont. Und so führt ihn im *Straßburger Alexander* (Ende des 12. Jahrhunderts) die Augenlust, auch gegen alle Widrigkeiten, bis ans Ende der Welt:<sup>6</sup>

Beide berge unde bruch  
macheten ime di wege lanc.  
Vil seldom er gemach fant,  
biz der wunderliche man  
mit grözer arbeite quam  
der werlt an ein ende.  
(V. 4443–4448)

Berge und Sümpfe machten ihm die Wege lang. Sehr selten fand er Ruhe, bis der staunenswerte Mann unter großen Strapazen ans Ende der Welt gelangte.

Da nun aber ist der Horizont aufgerollt, kein Spielraum mehr vorhanden und nur noch die Umkehr möglich. Denn hier läuft sein Begehren in die Leere und er selber, als Erobererfigur, ist in Frage gestellt, wenn nicht negiert.

Im *Straßburger Alexander* folgen nun aber auf diesen letzten Punkt der notgedrungenen Umkehr noch 1113 Verse, bevor es heißt: *Di hêren karten dô wider* (‚Die Helden kehrten da zurück‘; V. 6563). Damit wird der für einen Helden, der sich über das Vorwärtsgehen definiert, so prekäre Moment der Umkehr vielfach verschachtelt aus-

---

<sup>6</sup> Pfaffe Lambrecht: *Straßburger Alexander*. In: ders.: *Alexanderroman*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Hrsg., übersetzt und kommentiert von Elisabeth Lienert. Stuttgart 2007, S. 155–553. Die Übersetzung folgt dieser Ausgabe.

erzählt. Interessant ist, dass auch dieses narrative Umkreisen des entscheidenden Moments der Kehre sich schließlich im Auge konzentriert, als dem Ort, an dem die den Helden in Frage stellende Umkehr semantisch neu konzipiert und damit möglich gemacht wird – oder anders: als der Punkt, an dem der Machtdiskurs sich in den ethischen Diskurs verkehrt.

Kaum hat Alexander das Ende der Welt erreicht, wo nur noch der Blick zurück möglich ist, holt ihn entsprechend in diesem *ellende* (V. 4449) die Erinnerung an seinen physischen und geistigen Anfang ein: Er denkt an seine Mutter und seinen Lehrer Aristoteles und schreibt ihnen einen Brief, in dem er von seinen Nöten in fremden Landen berichtet:

In dem ellende  
wart ime ze mûte,  
wî er sîner mûter,  
und sînem meistere gescribe  
di nôte, di er irlide  
in fremeden landen  
mit sînen wîganden.  
(V. 4449 – 4455)

In der Fremde kam er auf den Gedanken, seiner Mutter und seinem Lehrer zu schreiben von den Qualen, die er mit seinen Kriegern in fremden Landen erleiden würde.

Dieser Brief wird vom Erzähler so zitiert, wie er ihn *an einen bûche las* (V. 4467). Die darin geschilderten Ereignisse und Begebenheiten lassen sich nun aber im Handlungsverlauf nicht klar situieren. Denn Alexander berichtet im Brief, was ihm „vorher“ (*zevorn*; V. 4477) zugestoßen war, nachdem er Darius und Porus besiegt hatte. Gleichzeitig sind es aber Erlebnisse, die außerhalb des schon erzählten Weges liegen und sich in einer geschichtslosen Welt der Wunder des Orients verorten. Im erinnernden Blick zurück wird so, am Ende der Welt, eine neue Welt der Erzählungen aufgemacht, die Alexander, der *wunderliche man* (V. 4446), als Ich-Erzähler regiert und erschafft. So bietet die Brief Erzählung einen neuen Raum des Agierens da, wo es keinen mehr gibt.<sup>7</sup>

Auffallend ist, dass auch der Schluss des Briefs in einer Unklarheit der zeitlichen und räumlichen Verortung bleibt, indem nicht an den schreibenden Alexander herangeführt wird, sondern ein Zwischenraum des undefinierten Erlebens offengelassen wird. Denn der Brief endet (nach der Begegnung mit den Amazonen) mit einem summierenden Hinweis auf weitere Wunder, die ihm seitdem noch begegnet seien.

Sint irfür ih manich lant.  
Manic wundir ih irvant,  
daz ih sah und vernam.

---

7 Inwiefern sich darin in Exempel gedrängte Reflexion findet, sei für heute dahingestellt.

Vil dicke mir ouh missequam.  
(V. 6137–6140)

Seither durchzog ich viele Länder, viel Wundersames lernte ich kennen, das ich sah und hörte.  
Sehr oft ist es mir auch schlimm ergangen.

Und auch mit dem Wechsel wieder in das auktoriale Erzählen bleibt der Rest des Berichts von Alexanders Erlebnissen in diesem Zwischen-Raum des *sint*, des unbestimmten ‚Seitdem‘, das sich auf die geschichtslosen Erlebnisse des Briefs bezieht.

Sint erfür er gnûch  
beide velt unde brûch  
unde lant unde walt.  
Ouh erfür sint der helt balt  
ze staten unde burgen  
mit froweden und mit sorgen.  
Sint môster entwîchen  
den armen und den rîchen.  
(V. 6149–6156)

Seither bereiste er vieles, Feld und Sumpf und Land und Wald. Auch zog der kühne Held zu Städten und Burgen mit Freude und mit Leid. Danach musste er Niedriggestellte und Mächtige hinter sich lassen.

Doch auch die Erinnerungsschleife und die seitdem noch vollbrachten Heldentaten, wie sie der Erzähler summarisch berichtet, führen schließlich wieder ans Ende der Welt.

Aber auch jetzt kommt es noch nicht zur Umkehr, denn: *Des ne dûhte ime allis niht genûc* („Das schien ihm alles nicht genug“; V. 6165). Von Hochmut getrieben, beschließt Alexander das Paradies zu erobern. Damit will er an den Ort, der vor der Zeitverfallenheit der Menschen zu denken ist und damit außerhalb des Wert- und Handlungsrahmens, in dem sich Alexanders Macht und das Erzählen situieren.

Und so kommt es, dass Alexander über Berg und Tal, wider alle möglichen Hindernisse, Richtung Paradies zieht. Aber anders als zuvor sind Alexander und seine Gefährten gezeichnet von Todesangst (V. 6248, 6372f. u. 6384), Ohnmacht (*ungewalt*; V. 6259), Verzweiflung (V. 6260), Heimweh (V. 6268–6270), Sorge (V. 6369), Not (V. 6371 u. 6383), Angst und Pein (V. 6301 u. 6375), Schmerz und Qual (V. 6380), bis dass sie sich den Tod wünschen (V. 6330) und ihren Entschluss, wenn auch uneingestanden, bereuen (V. 6252–6255 u. 6264).

Gleichzeitig verdichtet sich die Zeit. Denn Alexander mahnt ständig zur Eile (V. 6274 ff. u. 6290), auch wenn die Fahrt gegen den Strom auf dem Euphrat ihre letzten Kräfte fordert und die Unwetter (die Natur!) sie immer wieder zurückwerfen (V. 6303–6310).<sup>8</sup> Nur ab und zu, von Erschöpfung gezwungen, werfen sie den Anker, um etwas

<sup>8</sup> Das Einzige, was etwas Freude bereitet, sind die im Wasser treibenden sicht-, schmeck- und riechbaren Spuren des Paradieses: Blüten, Obst und Blätter (vgl. V. 6314–6326). Wie diese Paradies-

auszuruhen in diesem von Zeitdruck bestimmten Weg. Und in diesen Ruhemomenten, oder besser: Erschöpfungsmomenten, holt sie das Nachdenken ein und sie verstricken sich in Reflexionen über ihr Unterfangen.

Swanne ze grôz was ir nôt  
und si wânden wesen tôt,  
sô wurfen si ûz ir anker.  
Mit manigen gedanken  
wâren si dicke bevân,  
waz si mohten ane gân.  
(V. 6383–6388)

Wann immer ihre Qual zu groß war und sie zu sterben glaubten, da warfen sie ihren Anker aus. Oft waren sie in vielerlei Gedanken versunken, was sie versuchen könnten.

Der von physischem Leid und Angst sowie extremem Zeitempfinden geprägte Weg am Ende der Welt, auf der Grenze von Zeit und Zeitlosigkeit, hat somit nur gerade da, wo der Tod schon als Ahnung präsent ist (*si wânden wesen tôt*), Momente der distanzierenden Reflexion. Gleichzeitig versichert der Erzähler in fast schon ironischer Knappheit, dass es ein Weg in die Erschöpfung ist:

Vor wâr sagen ih û daz:  
Sô si ie langer fûren,  
sô si müder wâren.  
(V. 6392–6394)

Fürwahr, ich sage euch das: Je länger sie fuhren, umso müder waren sie.

Als sie dann schließlich zur Paradiesmauer kommen und dort dem alten Mann, der auf ihr Klopfen hin die Tür öffnet, Alexanders Zinsforderung vortragen, hat jener keine Ahnung, wer dies sei. Damit kommt Alexander auch hier an das Ende seines Ruhms, der *al biz dar* (V. 6445) reicht, wie seine Getreuen dem Alten erklären.

Die Antwort des Alten (nach Rücksprache im Paradies) ist denn auch eine Zurechtweisung Alexanders, dessen Absicht er kritisiert, dessen Maßlosigkeit er verurteilt, den er ermahnt, demütig zu sein, wenn er heil davonkommen wolle (*ob er wille genesen*; V. 6471) und dem er rät, von der *unmâze* (V. 6467) seiner Paradiesreise fortan zu schweigen. Und dann, zum Schluss, appelliert er an seine Selbsterkenntnis:

---

zeichen gilt auch Alexanders aufmunternde Rede an seine Gefährten dem Versprechen eines Danach: Wenn sie mit Glück das Paradies unterworfen hätten, würden sie zurückkehren und würde er keine Eroberungszüge mehr machen: *sô solde wir mit sinne / und ouh mit grôzen êren / heim ze lande kêren / und leben frôliche*. [...] / *Sint lâz ihz alliz an daz heil* (so würden wir mit Verstand und auch mit großen Ehren in unser Land heimkehren und voll Freude leben. [...] Daher verlasse ich mich ganz auf das Glück'; V. 6346–6349). Damit wird die seit dem Erreichen des Weltendes notwendig verlangte Umkehr zwar thematisiert, aber zum Zukunftsversprechen. Die Eroberung des Paradieses, Bedingung für diese Umkehr, bedeutet aber das äußerste Risiko, ein Unternehmen auf Leben und Tod: *ze tôde und ze lîbe* (V. 6368).



Er weiz daz wol âne wân,  
 er hât vil ubelis getân.  
 Wider got ist er sculdih,  
 und got ist vil geduldich.  
 Claget er ime sîne sculde,  
 got gibet ime sîne hulde.  
 Wil er sih niht bekêre,  
 sîn scade wirt deste mêre.  
 (V. 6473–6480)

Er weiß das sicher genau, er hat viel Schlechtes getan. Gott gegenüber ist er schuldig, aber Gott ist sehr nachsichtig. Wenn er ihm seine Schuld klagt, schenkt Gott ihm seine Gnade. Will er sich nicht bekehren, wird sein Schaden umso größer.

Damit kehrt der Alte die von Alexander bis dahin inszenierten Machtverhältnisse um: (Zins)Schuldner sind nicht die Paradiesinsassen, sondern Alexander. Und die Schuld ist nicht ökonomisch definiert, sondern moralisch. Damit kommt hier, an der Paradiesmauer, auch die Handlungslogik Alexanders zum ersten Mal an ein Ende.<sup>9</sup>

Gleichzeitig wird der raumgreifende Blick des Eroberers auf sich selber zurückgebogen, damit er erkenne: *Ein man ist als ein ander, / beide fleisc unde bein* (‘Ein Mann ist wie der andere, Fleisch und Knochen’; V. 6482f.). Damit impliziert das *bekêren*, zu dem Alexander aufgerufen wird, nicht nur die Hinwendung zu Gott, sondern vielmehr die Re-Flexion in sich selber und steckt in ihm die doppelte Semantik der äußerlichen, handlungsmäßigen Umkehr wie auch der innerlichen Umkehr als einer Veränderung des Wollens. Deutlich fordert der Alte denn auch, dass Alexander *diz lant / vil harte schiere rûmen* solle (V. 6490f.) und *daz er wandle sîne site* (V. 6494).<sup>10</sup>

Es sind nun aber nicht nur die mahnenden Worte des alten Mannes aus dem Paradies, die Alexander mitgegeben werden, sondern er erhält auch einen wunderbaren Stein, dessen Bedeutung herauszufinden ihm als Aufgabe aufgetragen wird. Löst er sie, wird sie ihn in seiner Demut bestärken.

Dieser Stein ist nicht nur vielfarbig, sondern auch augenförmig: *Er was zemâzen cleine / alse eines menschen ouge* (V. 6688f.). Zum augenförmigen Paradiesstein, der im *Iter ad Paradisum* sogar mit dem menschlichen Auge gleichgesetzt wird, ist schon einiges gesagt.<sup>11</sup> Dass sich darin die *concupiscentia oculorum*, die ‚Gier‘ par excellence,

<sup>9</sup> War schon bei den Occidraten weder Ruhm noch Zins zu holen, ist hier nun der Ruhm explizit in sein Gegenteil verkehrt, sodass von dieser Reise nur geschwiegen werden sollte, und der Zins ist zur eigenen Schuld verkehrt.

<sup>10</sup> Die Rückkehr vollzieht sich in gerade mal elf Versen: *Di hêren karten dô wider* (V. 6563) und *quâmen [...] ubir lanc / wider heim ze Kriechlant* (V. 6571f.). Dabei hat Alexander nur ein Ziel: *sundir mûwicheit / und ân allirslachte herzeleit / und sunder wertscande / comen heim ze lande* (V. 6559–6562).

<sup>11</sup> *Iter Alexandri Magni ad paradisum*. Bearbeitet von Helmut van Thiel. In: Friedrich Pfister: *Kleine Schriften zum Alexanderroman*. Meisenheim a. Glan 1976 (Beiträge zur klassischen Philologie. 61), S. 359–365, hier S. 360, Z. 65f.: *quae quantitate et forma humani oculi speciem imitabatur*; vgl. zum Stein auch Josef Quint: Die Bedeutung des Paradiessteins im Alexanderlied. In: *Formenwandel*.

konkretisiert und im Waage-Wunder dann in ihrer Vergänglichkeit und Sinnlosigkeit deutlich wird, ist vielfältig erkannt.<sup>12</sup> Was mich hier interessiert, ist die Verbindung dieses (didaktischen) Steins mit der Umkehr, die nur in der Konfrontation mit diesem gelingt, die ihn als Erkenntnis- und Reflexionsaufgabe braucht. Der Blick in die Welt, über die Grenzen hinaus, wird durch diesen Stein zurückgedrängt, regelrecht in sich selbst zurückgebogen und darin zum Mittel der Erkenntnis der Hinfälligkeit des Sichtbaren und der Perspektivierung des geistigen, auf die Ewigkeit zielenden Sinns.

Vom Moment an, an dem Alexander ans Ende der Welt kommt, beginnt das Problem der Umkehr, die erst möglich wird, als ihm sozusagen das paradiesische Auge gegeben wird, der neue Blick, mit dem das Wertvolle leicht und das Wertlose schwer wird. Die Passagen zwischen dem Erreichen des Endes der Welt und der tatsächlichen Rückkehr, das heißt, der sich an Mutter und Lehrer richtende Brief wie auch der Weg zur Paradiesmauer, können als ein auserzählter Moment der Kehre gelesen werden, in dem sich nicht nur Erinnerungs- und Imaginationsräume erschließen, sondern der auch gezeichnet ist von Todesahnung, Zweifel, Sorge und Schmerz. Dieser in die Erinnerung, die Physis und extreme Zeitlichkeit gedrängte Moment gipfelt dann in einer Erkenntnis, die über eine Umwertung des raumgreifenden, gefräßigen Auges die darin gefasste Welt negiert und so zu einer Selbsterkenntnis führt, über die der Welteroberer in sich den hinfälligen Menschen erkennt.

### III Ästhetische Blickwechsel

Eine der aufregendsten Stellen im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg ist der Moment, an dem – mitten in der Beschreibung und Allegorisierung der Minnegrotte als dem Zufluchtsort der zwei aus der Gesellschaft verstoßenen Liebenden – der Blick des Erzählers in den äußersten Punkt der Kuppel steigt.<sup>13</sup> Dabei werden die Rezipienten, wir, mitgenommen. Um dahin zu kommen, braucht es aber ein paar Vorbemerkungen: In dem großen Liebesexkurs, nachdem sich Tristan und Isolde auf dem Schiff ihre Liebe gestanden und Brangäne eingeweiht haben, wird diese Liebe in einen Rahmen von Zeit und ein Spielfeld der Zeitlichkeit gestellt, gleichzeitig in einem sich immer neu wiederholenden Paradoxien-Ornament umschrieben, das bis in die ambivalente Se-

---

Festschrift zum 65. Geburtstag von Paul Böckmann. Hrsg. von Walter Müller-Seidel, Wolfgang Preisdanz. Hamburg 1964, S. 9–26.

<sup>12</sup> Vgl. z. B. Marion Oswald: *Gabe und Gewalt. Studien zur Logik und Poetik der Gabe in der frühhöfischen Erzählliteratur*. Göttingen 2004, S. 120 ff.; Anna Mühlherr: *Zwischen Augenfälligkeit und hermeneutischem Appell. Zu Dingen im Straßburger ‚Alexander‘*. In: *Dichtung und Didaxe. Lehrhaftes Sprechen in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Hrsg. von Henrike Lähnemann, Sandra Linden. Berlin 2009, S. 11–26, hier S. 25.

<sup>13</sup> Vgl. *Gottfried von Straßburg: Tristan. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Friedrich Ranke neu hrsg., übersetzt, mit Kommentar und Nachwort von Rüdiger Krohn*. 3 Bde. 6. Aufl. Stuttgart 1993, V. 16923–16962. Die Übersetzungen folgen dieser Vorlage, mit einzelnen Abweichungen.

mantik einzelner Wörter hineinwirkt,<sup>14</sup> um immer neu die Trennung durch Vereinigung aufzuzeigen, wie auch die Verwandlung von *zwei* in *ein*.<sup>15</sup>

wer haete ouch dise beide  
 von dem gemeinen leide  
 vereinet unde bescheiden  
 wan einunge an in beiden,  
 der stric ir beider sinne?  
 Minne diu strickaerinne  
 diu strichte zwei herze an in zwein  
 mit dem stricke ir süeze in ein  
 mit alsô grözer meisterschaft,  
 mit alsô wunderlicher craft,  
 daz si unrelouset wâren  
 in allen ir jâren.  
 (V. 12171–12182)

Was hätte auch diese beiden von ihrem gemeinsamen Kummer getrennt und geschieden als die Vereinigung der beiden, die Fessel ihrer Sinne? Die Verstrickerin Liebe fesselte ihre zwei Herzen mit dem Band der Süße ineinander mit so großer Kunstfertigkeit, mit solch erstaunlicher Gewalt, dass sie unlösbar verbunden waren für den Rest ihres Lebens.

Wo sich die Paradoxien dieses Strickwerks zeigen, wo die Trennung Vereinigung ist und sich die *zwei* in *ein* verwandeln, schlägt nun die Beschreibung der Handlung (das Narrativ) in einen Ich-Bericht um. Es ist aber kein Erlebnisbericht (V. 12187–12191), sondern der Bericht einer Prophezeiung der Vorstellungskraft (*muot*): *mir wîsaget doch mîn muot, / des ich im wol gelouben sol* (V. 12192f.).

Was dann erzählt und gewusst wird, ist das, was der Ich-Erzähler sich dachte, denkt und denken wird, wenn er sich Liebe vergegenwärtigt, das heißt, mit Auge und Herz betrachtet.<sup>16</sup> Dabei lassen dieses Imaginieren und Kontemplieren (*meditari*) seine *trahte* und seinen *muot* (sein Wollen und Empfinden) so anschwellen, als wollten sie in die Wolken.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> Vgl. z. B. *vereinet* im Sinne von ‚vereint‘ und ‚vereinsamt‘; V. 12173.

<sup>15</sup> Wobei sich diese alchemische Reaktion in der Kehre eines Verses vollzieht. Gleichzeitig ist die Wirkung dieser *wunderlich craft* zwar dauerhaft, aber dies in der Zeit: *in allen ir jâren*. Und der hier stillgestellte Moment der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen ist über die *vorvorhte* (V. 12395) bezüglich ihrer Ankunft in England in die Zeit aufgebrochen.

<sup>16</sup> Diese hier zu beobachtende enge Verschränkung von berichtendem und imaginierendem Erzählen ist vor allem seit Marc Chinca: *History, Fiction, Verisimilitude. Studies in the Poetics of Gottfried's ‚Tristan‘*. London 1993, verstärkt in den Blick gekommen.

<sup>17</sup> Zu den Deutungen der Minnegrotte und des hier beschriebenen Prozesses im Kontext geistlicher Modelle der Erkenntnis und Erfahrung vgl. referierend und kritisch Burghart Wachinger: *Geistliche Motive und geistliche Denkformen in Gottfrieds „Tristan“*. In: *Der „Tristan“ Gottfrieds von Straßburg*. Symposium Santiago de Compostela, 5. bis 8. April 2000. Hrsg. von Christoph Huber, Victor Millet. Tübingen 2002, S. 243–255, hier S. 250–252.

ich hân von in zwein vil gedâht  
 und gedenke hiute und alle tage.  
 swenne ich liebe und senede clage  
 vür mîniu ougen breite  
 und ir gelegenheite  
 in mînem herzen ahte,  
 sô wahsent mîne trahte  
 und muot, mîn hergeselle,  
 als er in diu wolken welle.  
 (V. 12200 – 12208)

Ich habe über die beiden viel nachgedacht und denke heute und alle Tage an sie. Wann immer ich mir Liebe und Liebesschmerz vor Augen halte und über ihre Beschaffenheit in meinem Herzen nachsinne, dann wachsen meine Gedanken und mein Weggefährte, die Sehnsucht, als ob sie bis in die Wolken wollten.

In Steigerung dieser Andacht an die Liebe und Liebessehnsucht erfolgt dann bei der Vorstellung einer Realisierung solcher Minne ein Sprung in die Möglichkeitsform, den Irrealis: ‚Was fände man, wenn man könnte‘, ‚was läge, wenn man pfläge‘...

swenne ich bedenke sunder  
 daz wunder und daz wunder,  
 daz man an liebe vûnde,  
 der ez gesuochen kûnde;  
 waz vröude an liebe laege,  
 der ir mit triuwen pflaege:  
 sô wirt mîn herze sâ zestunt  
 groezer danne Setmunt  
 und erbarmet mich diu minne  
 von allem mînem sinne,  
 daz meistic alle, die der lebet,  
 an minnen hangent unde clebent  
 und ir doch nieman rehte tuot.  
 (V. 12209 – 12221)

Wenn ich insbesondere die Wunder und Wunder bedenke, die man in der Liebe finden könnte, wenn man sie richtig zu suchen verstünde, welche Freude für den in der Liebe läge, der sie aufrichtig pflegen würde, dann wird mein Herz sogleich größer als Setmunt, und ich bedaure die Liebe aus ganzem Herzen, weil die meisten Menschen an der Liebe hängen und kleben und ihr doch nicht gerecht werden.

Das heißt: Die Erzählung von Tristan und Isolde wird in dem Moment, in dem die Liebesvereinigung Thema wird, nicht nur in eine Ich-Reflexion aufgebrochen, sondern auch in eine Irrealität und Imaginationswelt gestellt.<sup>18</sup>

---

**18** Damit schließen diese Überlegungen auch an Hubers Reflexionen auf die „Sehnsuchtsstruktur“ im *Tristan* an: Christoph Huber: Sehnsucht und die Autonomie der Liebe. In: Huber/Millet (Anm. 17), S. 339 – 356.

Aber schon die Vorstellung einer so erfüllten Liebe lässt das Herz des Erzählers sofort (*zestunt*) größer werden als *Setmunt* – und dies nun wieder in der Wirklichkeitsform, im Indikativ.<sup>19</sup> Und gleichzeitig erkennt der Erzähler, dass niemand von all denen, die an der Minne hängen, diese richtig versteht und behandelt. Damit affiziert die Imagination eines Ideals nicht nur das Herz, sondern wird zur treibenden Kraft einer Erkenntnis im Blick auf die Realität, in der eben dieses Ideal nicht zu finden ist.

des guoten vinde wir dâ niht,  
des unser iegelicher gert  
und des wir alle sîn entwert:  
daz ist der staete vriundes muot,  
der staeteclîche sanfte tuot [...]  
der an dem ende ie vrôude birt,  
als ofte als er beswaeret wirt.  
den vindet lützel ieman nuo;  
alsô vorwerke wir dar zuo.  
(V. 12266 – 12278)

Das Gute finden wir da nicht, nach dem jeder von uns strebt und das uns allen versagt ist: dauerhafte Freundschaft, die uns beständig erquickt, [...] die schließlich so oft beglückt, wie sie bekümmert. Die findet heute keiner; so schlecht bestellen wir das Feld.

Aber auch wenn auf dem Markt der Minne in der Welt das Ideal nicht zu haben ist, können Erzählungen früherer Zeiten ähnlich das Herz affizieren und mit idealem Begehren ausstatten (V. 12320 – 12332). Damit wird die Erzählung als Mittel der Verwirklichung und Präsentation eines Ideals installiert – ganz ähnlich wie am Anfang des *Iwein*.

Aber was im Irrealis des in alten Erzählungen zu findenden Ideals einer Herzens-*triuwe* vorgestellt wird, ist ein Ideal, das in seiner ökonomischen Wertlosigkeit in der Gegenwart keine Aufmerksamkeit findet, sodass man (*wir*) den Blick davon abwendet: *sô kêre wir daz ouge dan* (V. 12338). Das *triuwe*-Ideal bleibt so nur in einer vom Erzähler aufgerufenen Möglichkeitsblase bestehen, die allein durch die Erzählung mit Realität gefüllt werden kann.

Entsprechend und konsequenterweise führt diese Glücksvorstellung dann wieder an die Stelle der *histoire* zurück, an der Tristan und Isolde sich auf der Überfahrt – in einem aus dem Handlungsgeschehen weitgehend losgelösten Raum – in einer solchen Liebe beglückten:

Ich weiz wol, Tristan unde Îsôt,  
die gebitelôsen beide

<sup>19</sup> Zur Diskussion um die verschiedenen Lesarten von *setmunt* vgl. den Kommentar von Walter Haug und Manfred Scholz in Gottfried von Straßburg: *Tristan und Isolde*. Hrsg. von Walter Haug, Manfred Günter Scholz. Mit dem Text des Thomas, hrsg., übersetzt und kommentiert von Walter Haug. 2 Bde. Berlin 2011 (Bibliothek des Mittelalters. 10 u. 11), hier Bd. 2, S. 539 f. Die dort erwogene Lesart *seite munt* stützt das Verständnis einer Auflösung der Liebe in die Imagination im Moment ihrer Verwirklichung.

benâmen ouch ir leide  
 unde ir triure ein ander vil,  
 dô sî begriffen daz zil  
 gemeines willen under in.  
 (V. 12358–12363)

Ich weiß wohl, Tristan und Isolde, die beiden Ungeduldigen, nahmen sich ebenfalls oft gegenseitig ihren Kummer und ihr Leid, als sie das Ziel ihres gemeinsamen Wollens fassten.

Und nun kommen wir doch zur Minnegrotte. Denn die zweite Stelle, an der sich das Ideal der Herzensminne erfüllt, ist die Minnegrottenszene mit ihrem Liebesraum par excellence.<sup>20</sup> Auch hier konkretisiert sich die Beschreibung der Liebe ganz in einen Herzensraum hinein. Doch wird diese Imagination von der Neugier des Publikums, das nach der leiblichen Nahrung der zwei Liebenden fragt, gestört. Die Antwort macht klar, dass die Frage in ihrer im Körperlichen befangenen Einsinnigkeit falsch ist. Der Blickkontakt ist ihre Nahrung und die Früchte des Auges, *muot unde minne*, sind ihr Essen:

si sâhen beide ein ander an,  
 dâ generten sî sich van.  
 der wuocher, den daz ouge bar  
 daz was ir zweier lipnar.  
 si enâzen niht dar inne  
 wan muot unde minne.  
 (V. 16815–16820)

Sie sahen einander an, davon lebten sie. Die Früchte, die das Auge hervorbrachte, waren ihre Nahrung. Sie aßen dort nichts als Liebe und Verlangen.

Über die Metaphorik wird dabei die Ambivalenz von innerem und äußerem Genuss, von Körper und Geist aufrechterhalten und regelrecht zur *conditio* dieses Minnegrotendaseins: Denn es heißt, dass die unter den Kleidern verborgenen Vorräte (*lipge-raete*) für sie immer frisch waren. Der Blick auf die nackten Körper, der sich in dieser Formulierung auftut, wird durch die Ausdeutung dieser Vorräte als *reine triuwe* und *gebalsemete minne* (V. 16830 f.) zum abstrahierten Blick in das Herz der Liebenden. Entsprechend erquickt diese Minne Körper und Geist gleichermaßen.<sup>21</sup>

daz was diu reine triuwe,  
 diu gebalsemete minne,  
 diu libe unde sinne  
 als inneclîche sanfte tuot,

<sup>20</sup> Dabei fällt auf, dass es auch hier frühere Erzählungen sind, die die Beschreibung des Ortes erst ermöglichen: *ouch saget uns diz maere, / diu fossiure waere ...* (V. 16703 f.).

<sup>21</sup> Dieses so genannte Speisewunder wird in der Forschung in der Regel im Kontext mystischer und legendenhafter Literatur gesehen. Dabei wird das Verhältnis sowohl als bestätigend wie auch als distanzierend verstanden.

diu herze vuoret unde muot.  
 diu was ir bestiu lipnar.  
 deiswâr si nâmen selten war  
 dekeiner spîse niuwan der,  
 von der daz herze sîne ger,  
 daz ouge sîne wunne nam  
 und ouch dem lîbe rehte kam.  
 (V. 16830 – 16840)

Das war die unbedingte Treue, die balsamisch süße Liebe, die Leib und Seele so innig beglückt, die Herz und Geist ernährt. Das war die beste Speise. Tatsächlich nahmen sie niemals andere Nahrung als diese zu sich, aus der das Herz sein Verlangen, das Auge seine Freude bezog und die auch dem Körper guttat.

Was hier in einer verdichteten Ekphrasis als Ort einer vielperspektivierten Minnepräsens konzipiert ist, wird dann in einem zweiten Schritt ausgelegt, sozusagen als Antwort auf den erneuten Einwand, dass es doch auch handfeste Nahrung bräuchte. Dabei kommt das erzählende Ich verstärkt ins Spiel, einerseits als eines, das auch schon erfahren hat, dass es zu *alsus getâner lebesite* nicht viel andere Nahrung braucht, andererseits eines, das nun sein Wissen, als angelesenes, ins Spiel bringt:

Nune sol iuch niht verdriezen,  
 ir enlât iu daz entsliezen,  
 durch welher slahte meine  
 diu fossiure in dem steine  
 betihtet waere, als si was.  
 si was, als ich iezuo dâ las [...]  
 (V. 16923 – 16928)

Es soll euch jetzt nicht verstimmen, wenn ihr euch erklären lasst, um welcher Bedeutung willen die Höhle in dem Felsen so gestaltet war, wie sie es war. Sie war, wie ich schon sagte [...]

Die Minnegrotte, die als in der Dichtung realisierte Minneimagination in die Erzählung eingebunden wurde, wird hier nun, sozusagen in der Kehre eines Verses, aus dem körperlichen Verständnis, das die Publikumsfrage nach der Nahrung aufwirft, durch die Allegorese in ein geistiges Verstehen geholt. Wenn aber im Minneexkurs die Vorstellung der idealen Minne die Denkkraft (*muot*) des Erzählers so wachsen ließ, bis sie höher als alle Berge zu den Wolken strebte (V. 12208), um sich die Realisierung dieser Minne als Möglichkeit zu denken, bevor sie dann in der Erzählung der vergangenen Geschichte realisiert wurde, geht es hier nun darum, die von eben diesem *hohen muot* in unablässiger Imaginationsbewegung konstituierte Höhe der Minnegrotte (V. 16940) (auch in der Gegenwart) erfahrbar zu machen:<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Die Diskussionen zur Art des hier inszenierten Aufschwungs decken das Spektrum von religiös-mystischer Erkenntnis, christlicher Überhöhung des Geschehens bis zu (in jüngerer Forschung verstärkt betonter) ästhetischer Rezeption. Entscheidend scheint mir aber, dass das hier gesetzte Ideal als ein rein imaginiertes entwickelt wird. Insofern bleibt eine kategoriale Differenz zu theologischen

diu hoehe deist der hōhe muot,  
 der sich ûf in diu wolken tuot.  
 dem ist ouch nihtes ze vil,  
 die wîle er sich gehaben wil  
 hin ûf, dâ sich der tugende gōz  
 ze samene welbet an ein slōz.  
 so gevaelet ouch daz niemer,  
 die tugende dien sîn iemer  
 gesteinet unde gewieret,  
 mit lobe alsô gezieret,  
 daz wir, die nidere sîn gemuot,  
 der muot sich allez nider tuot  
 und an dem esterîche swebet,  
 der weder swebet noch enclebet,  
 wir kapfen allez wider berc  
 und schouwen oben an daz werc,  
 daz an ir tugenden dâ stât,  
 daz von ir lobe her nider gât,  
 die ob uns in den wolken swebent  
 und uns ir schîn her nider gebent.  
 die kapfe wir ze wunder an.  
 hie wahsent uns die vedern van,  
 von den der muot in vlücke wirt,  
 vliegende lob nâch tugenden birt.  
 (V. 16939 – 16962)

Die Höhe steht für die Hochstimmung des Gemüts, das sich in die Wolken emporhebt. Ihm ist nichts zu viel, solange es sich emporheben will, dorthin, wo das Abbild der Tugenden sich zum Schlussstein wölbt. So kann es denn nicht ausbleiben: Die Tugenden sind stets mit Edelsteinen geschmückt und mit Lob so sehr verziert, dass wir, die wir nicht hochgestimmt sind, deren Gesinnung vollständig niedersinkt und am Boden liegt, ohne aufzusteigen oder sich zu lösen, dass wir unentwegt emporstarren und oben das Werk betrachten, das durch ihre Tugenden dort entstanden ist, das durch das Lob derer zu uns herabkommt die über uns in den Wolken schweben und zu uns herabstrahlen; sie staunen wir verückt an. Davon wachsen uns die Flügel durch die ihr Geist flügge wird und im Fluge die Tugenden preist.

Der höchste Punkt dieser Minneimagination des *hohen muots* ist der Schlussstein des Gewölbes, in dem sich die Tugenden zusammenschließen. Und ein Ergebnis des in die Höhe strebenden *muotes* ist die immer neue Verzierung dieses Schlusssteins durch Lob-Edelsteine. Das nun aber bewirkt, dass *wir* – und da kommt nun wieder das kollektive *wir* ins Spiel, in dem sich der Erzähler mit dem Publikum zusammenschließt –, die keinen von Imagination hochfliegenden *muot* haben, hinaufstarren und dieses Werk bestaunen: *wir kapfen allez wider berc / und schouwen oben an das werc* („dass wir unentwegt emporstarren und oben das Werk betrachten“; V. 16953).

---

Schriften, auch wenn lektüre- und rezeptionstheoretisch sowie methodisch dieser Kontext aufgerufen wird; vgl. die Literaturhinweise im Stellenkommentar von Haug/Scholz (Anm. 19), S. 654–658.



So wird das in dieser (innerlichen) Bewegung des Aufschwungs entstehende Lob zum Objekt der Bewunderung für uns, die *nidere sîn gemuot* (V. 16949) und deren *muot* nicht über den *setmunt* wächst, sondern sich die Höhe nur über das staunende (*kampfende*) Auge erschließen kann.

die ob uns in den wolken swebent  
und uns ir schîn her nider gebent,  
die kapfen wir ze wunder an.  
(V. 16957–16959)

Die über uns in den Wolken schweben und zu uns herabstrahlen; sie staunen wir verzückt an.

Das Auge (unser Auge), das sich im Minneexkurs noch, gefangen im Markt der käuflichen Liebe, von der geschenkten Herzenstreue abwandte, wird hier nun, in diesem verdichteten Minneraum, in eine bewundernde Begehrensspannung zu eben diesem Minneideal gezogen. Auslöser dieser Umkehr des Blicks ist das Lob des über sich hinauswachsenden *hohen muotes*, die Dichtung.

Bewundert wird so nicht das Minneideal, sondern das *werc*, das sich im Zusammenspiel des durch den *hohen muot* ermöglichten Ideals und des dichterischen Lobs erschafft. Unser staunendes Auge wird dabei zum Ort des Perspektivenwechsels, wenn der in die Realität zielende Blick durch eben jenes Lob in dieses Ideal gezogen wird. Gleichzeitig ist es das Auge, in dem das durch das Lob erschaffene Staunensobjekt (Liebe und dichterisches Werk) sich als Wunder konkretisiert.

Damit verkehrt sich der Blick nicht einfach und zieht sich ab vom fleischlichen Auge in die allegorische Schau, sondern in dem schwer auflösbaren Hin und Her kommt es zu einer Bewegung, in der das Werk des durch eine Idealvorstellung beflügelten Dichters zum Objekt des Staunens wird. Gleichzeitig vermittelt sich die Flugkraft des imaginierenden Dichters eben über dieses Werk auch an die Staunenden.

hie wahsent uns die vedern van,  
von den der muot in vlücke wirt,  
vliegende lob nâch tugenden birt.  
(V. 16960–16962)

Davon wachsen uns die Flügel, durch die ihr Geist flügge wird und im Fluge die Tugenden preist.

Die Minnegrotte wird so zum Bild des Erzählens als eines Prozesses, über den die Augen der Rezipienten zugerichtet werden, sodass sich der Blick vom Boden löst und in die Wolken kehrt, dahin, wo sich durch das Begehren des *hohen muots* und das darüber entstehende Lob das kostbar gezielte Ideal – als verzierter Schlussstein des Gewölbes – erschafft.

Interessant ist, dass auch hier – wie in Augustins Gottessuche – der Blick in die Welt sich umkehrt und zum Blick in die vergeistigte Welt der Allegorie wird, um schließlich aber, in der Verschmelzung von sinnlich beschriebenem Raum, allegorisch geistiger Auslegung und imaginierender Erzählung des Ich, zu einem Staunen zu

werden (*kapfen*), in dem sich das Lob, als dichterische Form des Staunens, dynamisiert.

Es geht hier aber nicht um eine Gottesschau, eine Suche nach Gott, sondern es ist die faszinierende Inszenierung eines Imaginationsraums, der sich zwischen fleischartlichem Auge, der Augenlust, und geistig abstrahierender Deutung im Sprachraum der Dichtung erschließt. Es ist das dichterische Lob, über das der Blick der Rezipienten in diese Welt der Ambivalenz gezwungen wird, die sich, eine Art Sprosswelt, da entwickelt, wo der Blick in die Welt sich in eine abstrakte Begriffsschau (Ideenschau) verkehrt. Die (dichterische) Imagination ist damit ein Phänomen der Kehre im Auge – vielleicht kann man auch sagen: des Blickwechsels. Und Dichtung ist die sich in diesem Moment der Drehung ermöglichende ‚dritte Art‘ des Sehens, ganz ähnlich dem, was Augustinus mit den ‚Sinnen des Herzens‘ meinte.

